

NO ONDEAR DA VIDA MODERNA: O VOLÁTIL SENTIMENTO DE SER*

Jair Zandoná*

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: No cenário da vida moderna, a cidade é a grande promulgadora de novidades. *Grosso modo*, na cidade pequena, se retomarmos as discussões de Georg Simmel (1979), o ritmo de vida flui mais lentamente, de maneira mais uniforme. Já na metrópole as imagens, os sons, os odores, desencadeiam uma torrente sensorial, que resulta em fragmentos, *flashes*, mosaicos. Este artigo pretende discutir algumas narrativas de Mário de Sá-Carneiro, suas personagens, e o modo como (se) (trans)formam (com) a – e a partir das experiências possíveis através da – cidade. Se Paris punha-lhes vida, a sensibilidade e sensações que lhes envolviam como se estivessem em bebedeira, insones, sob efeito de narcóticos como que por simbiose: “Paris! Paris! Orgiaco e solene, monumental e fútil...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 237), estar nessa grande cidade, sozinho, era como que estar sempre acompanhado de uma amante, sua cidade-amante. É aí que o artista, como sofredor exemplar, emerge, sente, se volatiliza.

Palavras-chave: Modernismo português. Mário de Sá-Carneiro. *Céu em fogo*.

Parte 1

O sujeito, quando em um espaço urbano, se constrói através de uma gama de fatores que se elaboram e se conectam de diferentes formas. Zygmunt Bauman, em *Confiança e medo na cidade*, apresenta três aspectos importantes: as *zonas fantasmas*, os *espaços de fluxos*, e a *mixofilia*¹. As zonas fantasmas estão em oposição a certos espaços que nas cidades adquirem determinado valor. Se retomarmos a reconstrução de Paris, as regiões dos bulevares têm valor



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Referência a uma passagem de “Mistério”, de Mário de Sá-Carneiro (2007, p. 101). Parte das discussões aqui propostas estão diluídas na tese: ZANDONÁ, Jair. *Da poética do deslocamento à cartografia do sensível: às voltas com Mário de Sá-Carneiro e Bernardo Soares*. 2013. 178 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013, com financiamento CAPES/PDEE – Proc. BEX 2482/11-8.

* Doutor (2013) e mestre (2008) em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Graduado em Letras Português Habilitação em Língua Espanhola e Respectivas Literaturas pela Universidade do Oeste de Santa Catarina (2003). Relatiza estágio pós-doutoral no PPGAS da UFSC. É um dos editores da Revista Anuário de Literatura (PPGL/UFSC), editor de resenhas da Revista Estudos Feministas (REF), integra o quadro de pesquisadores/as associados/as do Instituto de Estudos de Gênero (IEG/UFSC) e do Núcleo LITERATUAL – Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade. E-mail: <jzandona@gmail.com>.

¹ Embora o texto se atenha às metrópoles contemporâneas, entendo que a leitura do sociólogo venha colaborar para a do sujeito moderno, posto que sua análise, em certa medida, é sintomática dos processos de modernização e de urbanização intensificados na segunda metade do século XIX.

significativo, são paisagens carregadas de beleza, de harmonia moderna, de movimento, de fluxo.

Por sua vez, os espaços de fluxos apontam para a circulação mais fluida de pessoas, de capitais, de bens e de mensagens. O trânsito de pessoas que circulam entre países e culturas – como imigrantes, turistas, estudantes, profissionais etc. – estreita vínculos assíduos entre a sociedade de origem e a de passagem, o que não era possível até meados do século XX (CANCLINI, 2007, p. 58). Para que isso seja alcançado, o espaço urbano também deve estar adequado para acolher esse fluxo.

Os portos de passagem se avolumam significativamente, tornam-se conexões e esboroam os limites territoriais: de estações, de aeroportos, de terminais rodoviários, para hotéis, restaurantes, cafês. Vale lembrar que Sá-Carneiro, nos anos que esteve fora de Portugal, e foi para Paris estudar Direito, viveu em hotéis como o Hotel Richemond, o Gran Hotel du Globe e o Hotel de Nice – última morada do poeta (FIGUEIREDO, 1983) – lugar de caráter provisório e impessoal de moradia, para pessoas que estão sempre de passagem, para turistas ou pessoas sem residência fixa e sem intenções de se fixar.

Conforme Bauman (2009, p. 35) é “nos lugares que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado”. Desse modo, os espaços de fluxo possibilitam não apenas o contato com o estrangeiro, mas o entendimento de que a existência do outro que lhe é desconhecido também enfatiza a diferença existente entre o sujeito e seu conterrâneo, posto que as diferenças sociais, econômicas, de geração e de gênero evidenciam a heterogeneidade.

Esse cenário torna-se sedutor e estimula o que Bauman chama de *mixofilia*, ou seja, o desejo, a atração pelo estranho (estranhos vivendo como estrangeiros), pelo diferente, pelo que é desconhecido, tal qual experimenta o *flâneur* de *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe, ou Inácio, da novela *Ressurreição*², de Mário de Sá-Carneiro. O enredo se dedica à vida de Inácio de Gouveia, artista que, entre Lisboa e Paris, dedica-se tanto ao mundo exterior dos *music halls*, por exemplo, quanto a seu mundo interior: espaço que abarca estilhaços de sentimentos e de sensações sentidos ou imaginados.

No que se refere à cidade, Paris punha-lhe vida, a sensibilidade e sensações que lhe envolvia – Praça Vendôme, Rua da Paz, Montmartre – era como se estivesse em bebedeira, em insônia, sob efeito narcótico de como que por simbiose: “Paris! Paris! Orgiaco e solene, monumental e fútil...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 237). Estar nessa grande cidade, sozinho,

² Pertencente a *Céu em Fogo*, escrito em Lisboa entre janeiro e março de 1914 e dedicado ao amigo Vitoriano Braga.

era como que estar sempre acompanhado de uma amante, sua cidade-amante. Em contrapartida, em Lisboa, mesmo que estivesse com uma mulher a cidade branca não lhe causava o mesmo efeito. Enquanto nutria especial amor pela cidade luz – sentia Paris dentro dele: “transpassando-o, lavando-lhe a alma, acendendo-o de mil luzes” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 238) –, a capital portuguesa lhe parecia uma casa estreita e amarela. Essa geografia ficcional se assemelha à *real* e vai ao encontro do que chamo de *narrativa do errante* (ZANDONÁ, 2013, p. 95): lembremos que tanto Pessoa quanto Sá-Carneiro desejavam que Portugal tivesse “um pouco de Europa na alma”. O propósito da *Orpheu* (e o planejamento da Revista se iniciou “coincidentemente” no mesmo período da escrita e publicação de *Céu em fogo*) era de desestabilizar o acanhado público “lepidóptero”³. Vida *nutrindo* a ficção:

Todas as manhãs trabalhava algumas horas, e depois entregava-se então ao movimento de Paris em voluptuosidade. Seguia nos grandes bulevards, sentava-se nos grandes cafés lendo os jornais, escrevendo cartas ou redigindo mesmo algumas páginas artísticas. À noite esquecia-se pelos music-halls, em cuja atmosfera artificial sempre se aprazera tanto. Desviado dos teatros pelas inépcias burguesas que, de continuo, põem em cena – ao contrário perdia ali belas horas, fora do seu espírito; apenas de olhos entretidos nos ricos cenários, nos maravilhosos desfiles, nas atrizes, decotadas, em chusmas de dançarinas nuas... Depois, nesses meios roçagantes, envolvia-o um ambiente propício, maquilhado, tilintando-lhe grande vida, ungindo-o de cosmopolitismo. E ele fora sempre, além de tudo, um amoroso do Mundo, sôfrego de Europa – tal como sempre abominara, em sensações amarelas, no maior desprezo e na maior das náuseas, isso, a Província: com o seu suor, o seu cheiro a esterco, a sua hipocrisia, a sua saúde – e as suas casas brancas, seus telhados vermelhos, seus campanários, seus Manéis e Marias... Nunca pudera conceber como certos artistas – de quando em quando, até legítimos artistas – cantavam as suas aldeias, tirando orgulho de haver nascido nelas. Ele, por seu lado, vangloriava-se de, em todo o caso, ser duma capital europeia. (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 252-253)

Aqui vale recuperar parte do estudo de Ezra Pound ao tratar da percepção sobre a literatura, ao apontar para o caráter *avant-garde* próprio dos artistas. Em *ABC da Literatura*, o estudioso afirma que os “artistas são as antenas da raça” (POUND, 1990, p. 77), característica que deve ser levada em conta, segundo ele, pois um “problema mais grave requer a analogia

³ O narrador apresenta o olhar crítico do artista. Não poupava analisar mesmo aqueles com que convivia, receando às vezes ser injusto, como é o caso do pintor Manuel Lopes. Inácio abominava as reuniões, mas frequentava o atelier do amigo por ser um ambiente *propício*: “O seu atelier era soberbo – enorme, luxuoso, ultraconfortável e moderno. Depois, havia pouco, ele dera mais uma prova de que, se podia ser um espírito inferior, não era de maneira alguma um espírito mediocre: recentemente, com efeito, enveredara para o cubismo. Não saberia talvez sequer orientar-se nessa escola emaranhada e genial. No entanto lembrar-se de a defender e de a seguir, entusiasmar-se pelas obras de Picasso, Léger, Gris, Henri Matisse, Derain, pelas esculturas convulsionadas de Archipenko – traduzia pelo menos um sinal de intensidade, de curiosidade e audácia. Audácia estulta, por certo, mas em todo o caso, como ela o colocava acima, por exemplo, dum casal de pintorzecos, barbichudos e ilhéus, vagos conhecidos do romancista, ex-alunos premiados do Largo da Biblioteca que, *mesmo em Paris* — idiotas normais, continuavam a fazer, comedido, os seus quadrinhos razoáveis, muito lindos, cheios da melhor técnica... logo babosamente expostos nos Salões «pompier» com grande júbilo, em Lisboa, dos velhos mestres gagás e abarbeirados...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 254).

biológica: os artistas são as antenas; um animal que negligencia os avisos de suas percepções necessita de enormes poderes de resistência para sobreviver.” (POUND, 1990, p. 78). Em sua leitura, Pound afirma que caso a percepção do artista for negligenciada, resultará no declínio de sua nação, posto que é próprio dele ficar *excitado* e *superexcitado* “pelas coisas muito antes que o público em geral” (POUND, 1990, p. 78). É, pois, necessário levar em conta que tanto a arte quanto a literatura não existem no *vácuo*, consoante ao exposto por René Wellek e Austin Warren (2003) para quem um escritor registra sua experiência e concepção da vida, elaborando uma possível leitura de mundo.

Por esse caminho, retomo as palavras de Pound ao recomendar que:

Antes de decidir se um homem é um louco ou um bom artista seria justo perguntar não somente se “ele está indevidamente excitado”, mas se “ele está vendo algo que nós não vemos”.

Acaso o seu estranho comportamento não será motivado por ele ter sentido a aproximação de um terremoto ou farejado o fogo de uma floresta que ainda não sentimos ou cheiramos? (POUND, 1990, p. 78).

O modo como Inácio é apresentado pelo narrador perpassa sua condição de artista, aliás, a recorrência desse substantivo é maior que a do pronome próprio. Os elementos apontados de sua vida enfatizam a repulsa pelo sexo como alívio carnal⁴, ressaltam sua necessidade em elaborar um contexto de sedução sexual para que tal evento tenha sentido, como no episódio em que viu certa atriz quando esta se apresentava em um pequeno teatro vermelho. Daquela cena, do exuberante corpo feminino feito Salomé, “logo se lembrou de construir um romance sobre ela” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 241). Após o espetáculo, planeja enviar à atriz flores com um cartão com o propósito de não mais serem dois estranhos. Com seus desejos, nimba-se de sonhos áureos, envolvimento que definhou rapidamente, restando-lhe a desilusão dos afetos.

Além disso, Inácio está habituado ao exercício da *flânerie*: a cidade torna-se sua morada. Nela experimenta a vida que não possui, as calçadas, os bulevares, as lojas, os cafés,

⁴ Observa o narrador que Inácio apenas alcançou uma única vez o gozo através da masturbação quando, em intersonho, evocara uma grande e tumultuante cidade da Europa. Nesse devaneio, ao possuí-la, foi capaz de sê-la, esvair-se em espasmo, fato que novamente nos remete à imagem da metrópole cortesã e símbolo do capitalismo (BURUMA; MARGALIT, 2006): “De resto, apesar das suas complicações e as suas fugas, as suas repugnâncias, Inácio de Gouveia experimentara já até hoje todos os espasmos – todas as carícias, todas as perversões. Sim, de todas fugira, mas todas vibrara. E nem mesmo tinha achado um refúgio no onanismo – sem dúvida a maior, a mais completa e amarfanhadora, a mais vaga: logo a mais erguida em chama.

É que durante as suas carícias solitárias, limpas e agudas – ainda quando era já tudo oiro à sua volta, em auréolas nimbadas de carnes irreais doutros sexos e outros arrepios – nunca lograra concentrar-se nessas visões, possuí-las em espasmos eternos. Não. Porque sempre uma lembrança do mundo real, sexualizado e infame, viera perverter-lhe as imagens rutilantes – sujar em gargalhadas os seus êxtases quase expandidos: seios mortos, coxas gangrenando – lembranças de trapos húmidos e pregões guturais – um cheiro a madeiras velhas, poças de lama, doçuras gordurosas, bafos avinhados – o peito hirsuto dum carregador, sexos de crianças, membros de animais...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 246).

os teatros, fazendo-o sentir-se em casa. Se retomarmos o exposto por Walter Benjamin (2000, p. 35), é o lugar onde experimenta a inesgotável diversidade e a riqueza das variações da vida. Igualmente, é nessa paisagem que reconhece o volátil sentimento de *ser*: “Eu não sou eu nem sou outro”, brada o eu-lírico sá-carneiriano (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 63).

Se fosse possível esquecer no instante imediato a um acontecimento todas as sensações e sentimentos vividos, tal momento apenas teria existido para os outros, posto que o sujeito, devido ao esquecimento, apenas saberia de dores, sentimentos, sofrimentos por, e através, dos outros. Parece-me, neste caso, que essa ideia do artista está muito próxima à sua natureza ficcional de escritor, ou de poeta, exercício para elaborar/desdobrar os sentidos e sentimentos à maneira sensacionista. Por essa senda, sintetiza o narrador, o entorpecente inebriante de Inácio, a fim de vagar pelo seu mundo interior via exterior era ele mesmo: “O seu álcool, em verdade, era ele próprio – e o seu éter, a sua cocaína...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 250)⁵.

O atelier do amigo Manuel Lopes, em Paris, sempre foi muito frequentado por artistas estrangeiros, atrizes e estudantes. Lá conheceu, por exemplo, Jean Lamy, que era amigo de Ricardo de Loureiro, peça fundamental para o romance deste com Marta de Valadares⁶; Horácio de Viveiros, músico português; o ator Etienne Dalember; e as irmãs Rose e Paulette Doré, atrizes no *Comédie Royale* (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 255-259).

Será por Paulette que o artista sentirá um fulgor amoroso, se sentirá inebriado por sua “suavidade loira”. Contudo, Paulette logo começou a evitar o artista. Soube no atelier de Manuel Lopes que isso se devia à *grande e complicada alma* de Inácio. Pelo que sabemos, o jovem escritor lidou bem com a repentina separação, mas logo se prostrou de saudades da rapariga; muito embora estivesse acostumado ao exercício da alteridade, tentou deslocar tal sentimento como se fosse de outro:

Certo dia é que determinei que assim não fosse por já não me interessar a minha angústia... por me haver nauseado de ser infeliz... *Ai, que eu sempre determinei as minhas opiniões... e os meus afectos... os meus estados de alma... como sempre decidi os estados de alma dos outros...* Eis donde partem todos os meus desenganos... as minhas ilusões e as minhas infâmias... (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 269).

O modo como Inácio se constrói na narrativa nos encaminha para a discussão proposta por Susan Sontag (1987) no que se refere ao artista como sofredor exemplar ao

⁵ Vale destacar outras figuras de artistas nas narrativas sá-carneirianas além das já mencionadas, em *Incesto*, por exemplo, Luís de Monforte – personagem chave para a trama que se estabelece após a morte da filha – é assim descrito: “É que ele não via, não sentia; super-humanizara-se: o artista nele, tinha abolido o homem.” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 222).

⁶ Personagens conhecidos dos leitores de *A confissão de Lúcio*, cuja primeira edição foi publicada dois anos antes de *Céu em fogo*.

tomar como ponto de partida, em seu breve estudo, a criação ficcional do italiano Cesare Pavese produzida entre 1947 e 1949 em paralelo à leitura de seus diários datados entre os anos de 1935 e de 1950. Sontag indaga o motivo pelo qual os leitores são levados a se debruçarem nos diários de um escritor. Conjectura que talvez esteja relacionado à própria natureza do diário ao desvelar “o escritor na primeira pessoa; descobrimos o ego atrás das máscaras do ego das obras de um autor” (SONTAG, 1987, p.56), traço de intimidade que nenhum romance é capaz de alcançar mesmo quando escrito em primeira pessoa – elemento que já aponte sobre a escrita sá-carneiriana ao considerar as cartas trocadas com o amigo Pessoa e a publicação de *Dispersão* (ZANDONÁ, 2008).

Conforme Sontag, tal grau de intimidade é alcançado apenas pelo diário, pois é nesse espaço *aparentemente ingênuo* que “nos dá o laboratório da alma do escritor”. Nessa medida, comparado à figura do santo sofredor elaborada pela tradição cristã, “o artista (que substitui o santo) é o sofredor exemplar” (SONTAG, 1987, p. 56). Essa relação se deve à habilidade própria dos artistas e dos escritores de conseguirem melhor expressar seus sofrimentos. Nessa medida, a fim de sublimá-lo, transforma sua dor em arte.

Cabe destacar, ainda desse estudo de Sontag, quanto à tradição moderna da arte ao considerar, pela análise da escrita de Pavese, o amor como sendo uma ficção essencial, de caráter eminentemente errôneo, sentimento desmascarado pelo seu ego solitário. Disso resultaria o fascínio do amor não correspondido, fato que estaria relacionado ao ego forte, propenso ao isolamento e de postura indiferente (do artista).

Por esse viés, a estudiosa aponta para a preocupação moderna sobre a perda do sentimento, havendo, por isso, um culto exacerbado ao amor. Dessa ideia, se sobressai não a supervalorização do amor, mas a do sofrimento, por este ser a marca suprema da seriedade, catalizador mais perturbador e impactante para o sujeito. Dessa análise, conclui Sontag (1987), é que a obra de arte e as aventuras amorosas e sexuais são as maiores fontes de sofrimento.

A ênfase dada ao sofrimento de Inácio na narrativa sá-carneiriana se direciona, a meu ver, justamente não no sentido de elevar o sentimento de amor, mas na tentativa de elaborar do modo mais profundo e dilacerante possível o sentimento de perda, via sofrimento. Por esse motivo, me parece, Inácio se compadece da dor de Etienne, seu sucessor amoroso, mas que também fora substituído por outro. O artista vê na face do ator o sofrimento dele(s), como se a dor da separação e do amor verdadeiro por Paulette fosse igualmente sentido por ambos, na mesma medida. Acrescento a essa leitura, ainda, a atividade do *flâneur*, para quem a multidão

compõe o seu universo, ou, como conclamou Charles Baudelaire (2006, p. 66), *époser la foule*. Inácio, ao se aproximar de Etienne, tenta *fixar* – se usarmos um termo caro ao poeta de *Spleen de Paris* (BAUDELAIRE, 2010, p. 30) – qualquer reação, mesmo que fugidia, de transformação do novo amigo.

O distanciamento temporal e espacial também acaba por contribuir para que Inácio desvaneça e perceba os sentimentos por Paulette de outra forma⁷. O artista viajou no final daquele mesmo ano para Lisboa a fim de publicar seu novo volume. Lá reencontrou seu amigo Fernando Passos⁸ – a quem devia “o desdobramento em Oiro de seu génio grifado, toda a ascensão em heráldico de seu espírito” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 275) –, e o dramaturgo Vitoriano Bragança, caracterizado pelo romancista como sendo “uma criatura com *psicologia*: uma criatura de requinte, civilizada, aristocrática – intensamente Europeia.” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 281).

Parte Outro

A afinidade estabelecida entre Inácio e Vitoriano foi *surpreendente*. Ambos comungavam das mesmas sensações no que se referia às *taras sexuais*. Para eles, não é o simples toque em um corpo nu que lhes desperta desejo; isso apenas será possível quando, por meio da imaginação fantasiada, a sensação se transformar em Outra.

Esse movimento necessário para que o sentimento se volva significativo, via sensação, é a chave para o modo como Inácio elabora sua paisagem interior. Nesta conversa com o dramaturgo, o artista se assombra com o processo que lhe ocorre para ser capaz de sentir:

Uma vez, certa rapariguinha indecisa passou tenuemente pela minha vida... Não lhe dei importância no momento... nem sequer a olhei... Apertei-lhe os dedos sem lhos sentir, vi os seus lábios sem me excitar... E mais tarde, quando ela já desaparecera, de súbito, um dia, encontrei-me a desejá-la... sim, a desejá-la nitidamente... a sofrer de saudade... (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 284-285).

⁷ “Todo aquele episódio insignificante lhe parecera com efeito oscilado sobre bruma, longe, muito longe, noutros planos – de forma que a perspectiva em que o relembra agora era igual àquela em que a sua imaginação perturbadoramente antevia cenários futuros, longínquos, perdidos no Tempo: uma perspectiva comparável à estilização vacilante, a luz baça e humidade transparente, com que as cidades se esfumam nos dias de eclipse solar. Tudo perfil e vago – ondulações latentes, vibráteis...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 280)

⁸ Enredo muito bem conectado com elementos bio/gráficos de Sá-Carneiro e sua produção ficcional. Segue o narrador sobre o distanciamento entre Inácio e Fernando, um em Paris e o outro em Lisboa: “Largas conversas em longos passeios não chegavam para esgotar tudo quanto não tinham podido dizer por cartas – novos projectos literários, ânsias Outras, intersecções últimas das suas ideias artísticas.” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 275), próximo ao que acontecia com Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, como escreveu em carta de 31 de dezembro de 1912 de Paris: “Um dia belo de minha vida foi aquele em que travei conhecimento consigo – Eu ficara conhecendo *alguém* – E não só uma grande alma; também um grande coração.” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 48).

Resultará para Inácio – e aqui aproximo à leitura feita por Susan Sontag (1987) ao referir o artista como sofredor exemplar – não *vive* o amor exacerbado por Paulette, mas ao sofrimento que lhe resultou o rompimento dessa fugaz relação. O sofrimento é seu moto-contínuo. Como ele próprio observa “*Paulette agora vivia no seu mundo interior*” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 285). Quando, de volta a Paris, foi questionado por Viveiros sobre o impacto causado pelo rompimento com a atriz, restringiu-se a responder: “– Direi tudo numa novela... no meu próximo volume...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 296).

Embora abatido pela saudade da separação dolorosa, consolava-o a certeza de que tanto sofrimento *sentido* lhe verteria em literatura: “Fosse como fosse, iria construir por certo desse enredo uma das suas maiores novelas – das mais convulsas, fustigando brasa...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 288). Sua escrita resultaria, então, de processo semelhante ao uso da memória, por meio da rememoração, do narrador de romance (BENJAMIN, 1994). Tal movimento estaria muito mais voltado para uma representação próxima aos croquis de Guys, na tentativa de *fixar o instante*, que propriamente revelar o Real (totalizante), em especial porque devemos levar em conta os elementos propulsores de sua escrita: são os sentidos (sensoriais e imaginados) que *movem* seus sentimentos.

Inácio elaborará por meio da escrita, seu sofrimento em literatura. Apenas poderá contá-lo lançando mão de seu processo criativo, volvendo-o em novela. Por isso, sua vida *acontece* nesse espaço ficcional. Produto do mais requintado fingimento, porque transforma o *eu* em *devir-outro* – próximo à trama bio/gráfica que escreveu Sá-Carneiro a Pessoa em abril de 1916 ao comparar sua vida a uma de suas personagens: “A minha doença moral é terrível – diversa e novamente complicada a casa instante. [...] Mas você compreende que vivo uma das minhas personagens – eu próprio, minha personagem – *com uma das minhas personagens*. (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 379).

Retomando a figura do artista, acostumado a experimentar a alteridade por meio da escrita, podemos associá-la às ocupações de Etienne e Paulette. Escritor e atores experimentam sensações próximas no que se refere à noção de desdobramento. Atuam ser outro quando em cena. No caso de Inácio, seu exercício é densamente elaborado através de seu contato com o mundo exterior, como ocorre em uma passagem na qual Inácio está em um café e *fixa-se* em uma rapariga que, para ele, “*não era bem ela própria que ele contemplava nela*”.

Tal desdobramento é potencializado com a proximidade de Inácio e Etienne: ele *sente* o sofrimento deste. Como se partilhassem de um sentimento simultâneo, coexistente,

mas desdobrado, como se comungassem as sensações: “Aliás, nas suas conversas banais, tantas vezes se encontravam a sentir paralelamente...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 298). Essa comunhão de sensações fazia com que Inácio desejasse transferir toda a ternura que sentia pelo ator para si próprio: “com um desejo infinito de se beijar sobre os lábios, nos espelhos...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 299). O estado comum da alma dos dois fez com que um dia, em Paris, os dois corpos masculinos se entrelaçassem, como se “a força sexual de ambos, astralmente, lograsse, conjugada, ressuscitar entre os seus corpos – para A esvair – Paulette, ela própria, toda nua e subtil, arfando luar...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 303), permitindo que Inácio finalmente *possuísse* tal sentimento-sensação.

Corpos e sensações...

Dessas narrativas é possível depreender o que Fernando Guimarães (1999) detectou sobre a Poética no Modernismo, a qual é elaborada a partir da construção da sensação – a arte “é a expressão harmônica da nossa consciência das sensações”, escreveu Fernando Pessoa (1998, p. 432). Nesse processo, o mundo (exterior e/ou interior), por sua vez, será transmitido *aos outros* como sensação, sensação consciente daquilo que se percebe.

Em *A confissão de Lúcio* o modo particular de como Ricardo desdobrou-se em Marta para ser capaz de *possuir* Lúcio, retribuindo-lhe o afeto⁹ expõe o frágil limiar entre o “eu” e o “outro”. Na medida em que a personagem se desenrola envolvendo-se outr@, *dispersa-se*: “Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto, / E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim.” (SÁ-CARNEIRO 2010, p. 23) – assim como, de maneira bastante pungente Etienne e Inácio unem-se para *astralmente* possuírem Paulette retomo a “Proposição 1” de Ana Luísa do Amaral (2008) quanto à questão da “normatividade sexual”. Tais ambiguidades e ambivalências são estratégias narrativas que evidenciam, parafraseando Clara Rocha, a dilatação do eu via fantasias sensuais e sexuais. Além disso, essa cisão – ou intermédio – desestabiliza as relações sexuais e afetivas socialmente aceitas. A escrita sá-carneiriana provoca pensar na produção modernista de princípios do século XX como mote para as questões de instabilidade do sujeito, instigando alguns debates antes muito sorrateiros, como os sobre sexualidades não-normativas, nas sociedades tradicionais/conservadoras. A modernidade e os modernismos produzem espaços de inacabamentos. O corpo – e sua corporeidade – representam muito bem as transformações (im)possíveis.

⁹ O que Inácio e Etienne, de *Ressurreição*, experimentaram de modo muito mais potente ao entrelaçarem seus corpos.

Referências

- AMARAL, Ana Luisa. Durmo o crepúsculo: lendo a poética de Mário de Sá-Carneiro a partir das teorias contemporâneas sobre as sexualidades. In.: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (Orgs.). *Subjectividades em Devir: Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*. Rio de Janeiro, Editora 7letras, 2008, p. 9-17.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. de Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BURUMA, Ian; MARGALIT, Avishai. A cidade ocidental. In.: _____. *Ocidentalismo: o Ocidente aos olhos de seus inimigos*. Trad. de Sérgio Lopes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006, p. 19-52.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- FIGUEIREDO, João Pinto de. *A morte de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.
- GUIMARÃES, Fernando. *O modernismo português e sua poética*. Porto: Lello Editores, 1999.
- ORPHEU: revista trimestral de literatura. Lisboa: Orpheu, n. 1./2, jan./mar. 1915. Disponível em: <<http://purl.pt/12089>>. Acesso em: 28 abr. 2013.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 9.ed. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Novelas. 6.ed. Lisboa: Editorial Nova Ática, 2007.
- _____. *Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Verso e prosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In.: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979, p. 11-25.

SONTAG, Susan. O artista como sofredor exemplar. In. _____. *Contra a interpretação*. Trad. de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 53-63.

WELLEK, René; Austin WARREN. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZANDONÁ, Jair. *Da poética do deslocamento à cartografia do sensível: às voltas com Mário de Sá-Carneiro e Bernardo Soares*. 2013. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013.

_____. *De Orpheu ao Hades: itinerário bio/gráfico em Mário de Sá-Carneiro*. 2008. Dissertação (Mestrado), Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

[Recebido em 22 de outubro de 2016 e aceito para publicação em 02 de novembro de 2016]

In the ripples of modern life, the sense of being volatile

Abstract: In modern life, the city is provoking news. Roughly, in the small town, to resume the Georg Simmel discussions (1979), the pace of life flows more slowly, more evenly. In the metropolis, images, sounds, smells trigger a sensory stream, resulting in fragments, flashes, mosaics. This article discusses some narratives written by Mário de Sá-Carneiro, the characters, and how transform (and form) with the city – from the experiences possible through it. If Paris caused them life, sensitivity and feelings involving them as if they were drunk, insomniacs under narcotic effect as if by symbiosis: “Paris! Paris! Orgiastic and solemn, monumental and futile ...” (SÁ-CARNEIRO, 2007, p. 237), to be in this great city, alone, was like to be always accompanied by a lover, a city-lover. This is where the artist, as an exemplary sufferer emerges, feels, volatilizes.

Keywords: Portuguese Modernism. Mário de Sá-Carneiro. *Céu em fogo*.

